

Daria Mazur

---

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego

## Obraz – przeżycie – ekfrazja. Śladami mechanizmu odbić w eseistycznych świadectwach recepcji malarstwa

Jolanta Brach-Czaina w studium *Odkrywanie – Adaptacja – Ekspresja* podejmuje złożoną kwestię recepcji sztuki i drugi z wyróżnionych przez nią poziomów, który składa się na szeroko rozumiane procesy związane z kontaktem z dziełem artystycznym, otwiera się również na doświadczenia egzystencjalne:

Odkrywając w istnieniu różnorakie możliwe perspektywy sensu z pomocą sztuki, odbiorca może ulegać złudzeniom, sugestiom, może cudzą mądrość (lub głupotę) pomieszać z własną. Ale z drugiej strony wpisywanie własnych doświadczeń w obcy scenariusz umożliwia zdystansowanie się do nich. Pojawia się jak gdyby efekt lustra, w którym można przeglądać się krytycznie. Postępując w ten sposób czytelnik form symbolicznych to traci dystans do osobistych doświadczeń, to zyskuje, to zafałszowuje sens interpretowanych form symbolicznych, to odkrywa z chłodną jasnością. Wszystkie te zabiegi powodują, że wytwarza się pewna wspólna sfera sensu dynamicznego, przerzucanego swobodnie między formami symbolicznymi sztuki i życia. W wyniku tych procesów obiekty sztuki zostają zaadaptowane i przywłaszczone przez odbiorcę. Takim obiektem, jak gdyby własnym, odbiorca może teraz posłużyć się jako środkiem ekspresji<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> J. Brach-Czaina, *Odkrywanie – Adaptacja – Ekspresja*, [w:] *Twórczy odbiór sztuki*, red. J. Brach-Czaina, Białystok 1992, s. 120.

Przywołany w pierwszej części tytułu tego artykułu ciąg terminów prowokuje do rozważań na temat charakteru i złożoności opisywanego przez Jolantę Brach-Czainę procesu, w którym poprzez ekfrazę, jako próbę eseistycznego przekazu dotyczącego recepcji dzieła, dochodzi nie tylko do odbicia jego widzenia, ale również do formowania się interpretacji odzwierciedlającej zarazem ślad „ja” patrzącego na obraz. Sens tego procesu nie wyczerpuje się więc w zmierzaniu do elementu deskrypcyjnego; zdecydowanie wykracza on poza kreację wyłącznie reprezentacji obrazu malarskiego. Rozważanie twórczości eseistycznej, jako świadectwo przeżycia estetycznego<sup>2</sup>, pozwala na postawienie tezy, że ujawniają się w niej ślady złożonego, wielopoziomowego mechanizmu odzwierciedlania.

Należy przypomnieć, że kwestii ekfrastyczności szkiców traktujących o malarstwie (czy też szerzej – sztuce) poświęcono dotąd sporo uwagi (szczególną popularnością cieszyły się eseje autorstwa Zbigniewa Herberta i Gustawa Herlinga-Grudzińskiego)<sup>3</sup>. Figura ekfrazy (klasycznej, traktowanej jako figura dyskursu i ćwiczenie retoryczne, jak również współczesnej) była też przedmiotem licznych dociekań zarówno filologicznych, jak i teoretycznoliterackich<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Zob. M. Gołaszewska, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1986, s. 296–334.

<sup>3</sup> A. Dziadek, *Apologia twórczej swobody. Eseje Zbigniewa Herberta: opis – uobecnianie – interpretacja*, [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Lublin 2006, s. 30–50; P. Siemaszko, *Zmienność i trwanie. O eseistyce Zbigniewa Herberta*, Bydgoszcz 1996; J. Bielska-Krawczyk, *Między widzialnym a niewidzialnym. Widzenie, kolor, światłocien i dzieła sztuki w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2004; D. Kozicka, *Wędrowcy światów prawdziwych*, Kraków 2003; M. Sugiera, *Eseista w ogrodzie kultury*, [w:] *Polski esej. Studia*, red. M. Wyka, Kraków 1991, s. 51–77; B. Carpenter, *Zbigniewa Herberta lekcja sztuki*, tłum. M. Heydel, [w:] *Poznawanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000, s. 213–226; E. Wiegandt, *Eseje poety*, [w:] *Czytanie Herberta*, red. P. Czaplinski, E. Wiegandt, Poznań 1995, s. 212–228; M. Koczyk, *Czy można opisać obraz? Problem przekładu intersemiotycznego w eseistyce Zbigniewa Herberta*, [w:] *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacja w literaturze*, red. B. Tokarz, Katowice 2002, s. 152–161; „Cienie wielkich artystów”. *Gustaw Herling-Grudziński i dawne malarstwo europejskie*, red. A. Stankowska, M. Śniedziwska, M. Telicki, Poznań 2013.

<sup>4</sup> R. Sendyka, *Esej i ekfrazja (Herbert – Bienkowska – Bienczyk)*, „Przestrzenie Teorii” 2009, nr 11, s. 41–61; D. Lisak-Gębała, *Ultraliteratura. O strategiach transmedialnych i poszukiwaniu pozawerbalnego we współczesnej literaturze*, Kraków 2014 (rozdział „Energia” metafor w ekfrazach eseistycznych); A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004; M.P. Markowski,

Jednakże kontekst recepcji sztuki, w którym Jolanta Brach-Czaina przywołuje metaforę zwierciadlaną, inspiruje do użycia jej także w odniesieniu do zjawisk powiązanych z ekfrastycznością pojmowaną jako stały element eseistycznych świadectw odbioru dzieł malarskich. Metafora ta może posłużyć jako pojęcie ośrodkowe w próbie charakterystyki i analizy wspomnianego już mechanizmu wielopoziomowego odbijania, modelującego w szczególności strukturę szkiców. Znaczące jest więc to, że symbol lustra wiąże się ze „znaczeniową różnorodnością przedmiotów [przezeń odbijanych]”<sup>5</sup>. Powiązany jest on też z wyobraźnią i świadomością ludzką jako zdolnością do odwzorowywania widzialnej rzeczywistości, jak również z myślą jako „organem autokontemplacji i odbijania świata”<sup>6</sup>. Może stanowić zarówno płaszczyznę zawierającą i pochłaniającą obrazy, jak i biernie je odbijającą<sup>7</sup>. Zmienny sens świata, pojmowanego jako rodzaj kalejdoskopu, projektuje także negatywny sens lustrzanego odbijania nieciągłości (pojawiania się i znikania zjawisk) oraz efekt substytucji i zwielokrotnienia (zwierciadło jest również symbolem bliźniaczości)<sup>8</sup>.

Należy zaznaczyć, że w analizach poświęconych szkicom o malarstwie eksponowano dotąd przede wszystkim dwie perspektywy. Koncentracja na uobecnianiu się w nich tendencji do ekfrastyczności „mimetycznej”<sup>9</sup> pozwalała akcentować pojedynczość odbicia, a więc deskrypcji jako pewnych śladów samego dzieła w duchu zbliżonym do koncepcji *mimesis*. Seweryna Wystouch wskazywała na obecność we współczesnej eseistyce ekfrazy pojmowanej jako

---

*Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999; idem, *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 230; M. Skwara, *O niektórych właściwościach ekfrazy. Na przykładzie poetyckiej recepcji „Szału uniesień” Podkowińskiego w wybranych utworach młodopolskich i nie tylko*, [w:] *Perspektywy polskiej retoryki*, red. B. Sobczak, H. Zgórkowa. Poznań 2007, s. 192–202; R. Webb, *Ekphrasis. Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham 2009; J. Elsner, *Patrzyć i mówić. Ekfrazja w ujęciu psychoanalitycznym*, tłum. W. Michera, „Konteksty” 2006, nr 1, s. 68–81; B. Witosz, *Ekfrazja w tekście użytkowym w perspektywie genologicznej i dyskursywnej*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1/2, s. 105–114.

<sup>5</sup> Zob. J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2001, s. 237.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Zob. *ibidem*.

<sup>8</sup> Zob. *ibidem*, s. 237–238.

<sup>9</sup> Zob. R. Popowski, *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece*, [w:] *Filozofia Sztuki, Obrazy*, tłum. i wstęp R. Popowski, Warszawa 2004, s. 33–34.

uobecniający opis, odróżniając tym samym utwory poetyckie, dla których charakterystyczny byłby przekaz intersemiotyczny – intertekstualne nawiązanie w postaci „syntetycznego modelu” obrazu<sup>10</sup>. Warto jednak w tym kontekście przypomnieć również opinię Adama Dziadka: „Pełni obrazu nie jest w stanie wyczerpać żaden najdoskonalszy nawet opis, toteż żaden obraz nie ma i nie może mieć swojego tekstowego odpowiednika”<sup>11</sup>.

Natomiast skupienie na przejawach ekfrazy, jak ujmuje to Bartosz Swoboda – „wolnej od mimetycznych zobowiązań”<sup>12</sup>, pozwalało na wydobywanie na plan pierwszy swoistej podwójności odbicia, a więc zarówno samego dzieła, jak i „ja” autora szkiców jako podmiotu przeżycia estetycznego z jego subiektywnym widzeniem. Roma Sendyka, analizując ekfrazę eseistyczną jako odmianę gatunkową, wskazywała właśnie na funkcję ekspresywną jako dominującą nad referencyjną: „Dzieło sztuki sprowadzone byłoby do funkcji rzeczylustra, rzeczy po lacanowsku spoglądającej, odbijającej wzrok patrzącego tak, że wraca on z powrotem ku podmiotowi, stając się sposobem prowadzenia autoanalizy i orzekania nie wprost o sobie”<sup>13</sup>. Uzasadnione jest jednak również rozważenie wybranych XX i XXI-wiecznych polskich eseistycznych świadectw recepcji sztuki jako ujawniających złożony mechanizm oparty na zwielokrotnieniu odbić<sup>14</sup>. Wykracza on poza formułę przypominającą słynny fotogram – autoportret Witkacego odbity w lustrach, gdyż przejawia się nie tylko poprzez czynnik wielości źródłowych przedmiotów czy sfer odbitych, ale przede wszystkim na licznych poziomach procesów odzwierciedlania, które wpisane są w strukturę eseistyczną.

Szkice o malarstwie znamionuje wszak kumulatywność różnego rodzaju odbić. Wiąże się to oczywiście z zasadniczą cechą tego rodzaju

---

<sup>10</sup> S. Wyślouch, *Ekfrazja czy przekład intersemiotyczny*, [w:] *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*, red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska. Poznań 2007, s. 502–503.

<sup>11</sup> A. Dziadek, *op. cit.*, s. 50.

<sup>12</sup> B. Swoboda, *Idiom i metoda, czyli propozycja pewnego spojrzenia na ekfrazę*, „Topos” 2011, nr 3, s. 36.

<sup>13</sup> R. Sendyka, *op. cit.*, s. 58.

<sup>14</sup> Interesującym kontekstem jest fakt, że esej charakteryzowany jest często jako forma wpisująca się w kulturę nowoczesności i ponowoczesności wraz z typowymi dla nich doświadczeniami. Zob. R. Sendyka, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006, s. 43.



tekstów – a więc ekfrastycznym odwołaniem do samych obrazów, co stanowi też, jak już wspomniano, główny przedmiot analiz podejmowanych przez badaczy zajmujących się eseistyką. Tego typu dociekania prowadzą między innymi do tezy, iż wspomniany mechanizm nagromadzenia odbić wiąże się na poziomie środków stylistycznych z powtarzalnością w esejach różnych autorów charakterystycznych typów ekfraz (szczegółowo omawia tę kwestię w swojej monografii zatytułowanej *Ultraliteratura. O strategiach transmedialnych i poszukiwaniu pozawerbalnego we współczesnej literaturze polskiej* Dobrawa Lisak-Gębala)<sup>15</sup>. Kolejnym poziomem mechanizmu odbić jest wpisana w strukturę tekstową sfera ujawniania się w szkicach autor-skiego „ja”, szczególnie zaznacza się to poprzez ewokowanie subiektywnego widzenia danego dzieła (co określane jest przez Joannę Bielską-Krawczyk jako indywidualna wizja tzw. „oka wewnętrznego”<sup>16</sup>). Wskazane powyżej dwa poziomy wydają się uwarunkowane bardzo silnie rozpięciem ekfrastycznej deskrypcji w eseju pomiędzy naturą „idola względem pierwowzoru”<sup>17</sup> – malowidła a próbami wyrażenia pewnej prawdy doświadczenia dzięki poetyzacji opisu. Tego rodzaju tendencja może prowadzić nawet do deformacji samego przedmiotu, a zarazem ujawniać odwołania, które zdecydowanie wykraczają poza widzialność (i przesuwają obrazowanie w kierunku różnorodnych emocji czy też stanów świadomości) – np. Joanna Pollakówna pisze w szkicu *Talent* o obrazie Tycjana *Cierniem koronowanie*: „ciemnozłoty fantazm bólu i okrucieństwa; podwójny majak mieniący się zielonkawymi cieniami i pasmem obolałej, gasnącej czerwieni”<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Zob. D. Lisak-Gębala, *Ultraliteratura...*, s. 133. Autorka ta wyszczególnia podstawowe schematy przeniesień metaforycznych w ekfrazach występujących w tekstach różnych autorów: synestezje, animizacje, nawiązania do struktur muzycznych, przenośnie teatralne i taneczne, podkreślające sztuczność przedstawienia przedmiotu bądź odwołujące się do kategorii rzemieślniczego kunsztu.

<sup>16</sup> Metaforę „oka zewnętrznego” i „oka wewnętrznego” przywołuje w swej monografii Joanna Bielska-Krawczyk. Zob. *eadem*, *op. cit.*, s. 26.

<sup>17</sup> D. Lisak-Gębala, *Ultraliteratura...*, s. 124. Autorka ta przypomina, że o reprezentacji w kategorii idola i ikony pisał Hans-Georg Gadamer w *Prawdzie i metodzie*. Michał Paweł Markowski odwołuje się również do tej terminologii. Zob. *idem*, *Pragnienie obecności...*, s. 7–24.

<sup>18</sup> J. Pollakówna, *Talent*, [w:] *eadem*, *Glina i światło*, Wrocław 1999, s. 154.

Jolanta Brach-Czaina podkreśla:

Adaptacja utworu wiąże się ze wzbudzeniem pewnych szczególnych powiązań i wzajemnego uzależnienia między odbiorcą a interpretowanym utworem. [...] odbiorca podporządkowuje sobie dzieło, gdy zmienia wagę jego elementów ze względu na własne doświadczenia, [...] gdy przestrukturowuje je ze względu na proporcje własnych przeżyć [...] i gdy poddaje się dziełu tak bardzo, że czyta je samym sobą, to zarazem podporządkowuje je sobie. Ale z drugiej strony odbiorca posługuje się dziełem, aby odkryć potencjalny sens własnych doświadczeń, a czyniąc to zostaje dziełu podporządkowany, zostaje przez nie zawłaszczony<sup>19</sup>.

Dochodzi więc w opisywanym powyżej procesie do pewnego rodzaju dialogu, powiązanego z nakładaniem się i dopełnianiem obu sfer (obiektu jako źródła przeżycia i egzystencjalno-kulturowego doświadczenia podmiotu) oraz ich wzajemnych odbić, które w swoisty sposób przegładają się w sobie.

Przyjmując założenia Jolanty Brach-Czainy, należy podkreślić, że odkrywanie przez eseistów sensu form symbolicznych nie wyczerpuje się wszak „w ustaleniu ich znaczenia, lecz zmierza zarazem do odsłonięcia wartości”<sup>20</sup>. Poprzez konfrontowanie się w szkicach o malarstwie dwóch porządków: porządku estetycznego oraz porządku istnienia, dochodzi do odzwierciedlania się nie tylko kategorii estetycznych, ale również aksjologicznych, poznawczych, metafizycznych i innych (jak np. doświadczenie mistyczne czy przeżycie religijne w tekstach Joanny Pollakówny<sup>21</sup>; wzniosłość w szkicach Zbigniewa

<sup>19</sup> J. Brach-Czaina, *op. cit.*, s. 120.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 121–122.

<sup>21</sup> Zob. E. Górecka, *Sztuka jako modlitwa w esejach Joanny Pollakówny*, [w:] *Język. Religia. Tożsamość IV: Meandry tożsamości*, pod red. G. Cyrana, E. Skorupskiej-Raczyńskiej, Gorzów Wielkopolski–Szczecin 2010, s. 177–191; D. Mazur, *Eseje Joanny Pollakówny o malarstwie – otwarcie na doświadczenie mistyczne*, [w:] *Strony Joanny Pollakówny*, pod red. A. Kozłowskiej, J. Zilińskiego, Warszawa 2016, s. 295–312; D. Mazur, *Religijny horyzont w esejach Joanny Pollakówny poświęconej malarstwu*, [w:] *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich*, t. 1: *Chrześcijaństwo w literaturze i języku*, pod red. Z. Abramowicz, K. Korotkicha, Białystok 2016, s. 61–75.

Herberta<sup>22</sup>; „kierkegaardowskie powtórzenie”<sup>23</sup> – a więc swoiste doświadczenie powrotu otwierające podmiot na rozwój w esejach Ewy Bieńkowskiej). Interesujący w kontekście charakteryzowanego tu poziomu odbić, dotyczących sfery szeroko pojmowanej sfery idei i wartości, jest ich związek z właściwością tzw. „wielkich interpretacji”, na którą wskazuje również Jolanta Brach-Czaina. Polega ona na dostrzegalnej ciągłości wątków myślowych przebiegających przez całą twórczość interpretatora<sup>24</sup>. Czynnikiem ten zaznacza się zdecydowanie jako np. wspomniane wyczulenie w eseistyce Joanny Pollakówny na pierwiastki metafizyczne w sztuce; troska o uobecnienie arcydzieł i śladów kultur wyniszczonych w szkicach Zbigniewa Herberta; koncentracja na szczególnie krajobrazu, detalu dzieła, która w tekstach Marka Zagańczyka stanowi nie tylko wyraz próby zbliżenia się do zmysłowej konkretności rzeczy, ale i swoistą „lekcję uważności”<sup>25</sup> dla odbiorcy jego tekstów<sup>26</sup>.

Kolejnym poziomem w eseistyce o sztuce, na którym wyraźnie występuje zjawisko odzwierciedlania, są odbicia wpisujące się w znamienne dla tego gatunku cechy, takie jak: aluzyjność, cytadowość czy tendencja do użycia motta bądź dedykacji. Nawiązania, eseistyczny dialog, jako procesy pozwalające na przenoszenie obrazów wywiedzionych z cudzej wyobraźni, mogą zaznaczać się na różnych poziomach tekstowej struktury. Bywają to niekiedy tylko subtelne cienie odbicia, rozpoznawalne dla czytanego odbiorcy (jak w przypadku dedykowania Jarosławowi Iwaszkiewiczowi eseju Zbigniewa Herberta o Pierze Della Francesca, która stanowi odwołanie do szkiców autora *Podróż do Włoch* i *Książki o Sycylii*, czy też dedykacji „Zbigniewowi

---

<sup>22</sup> Zob. D. Lisak-Gębala, *Od zaniemówienia do wystowienia. Ekfrazja w eseistyce literackiej*, [w:] *Interakcje sztuk: literatura, malarstwo, ekfrazja*, pod red. D. Heck, Wrocław 2008, s. 189–199; D. Mazur, *Kategoria wzniosłości a horyzont metafizyczny. Refleksje nad wybranymi esejami Zbigniewa Herberta*, [w:] *Między nami a światłem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, pod red. G. Halkiewicz-Sojak, J. M. Ruszara, R. Siomy, Toruń–Kraków 2012, s. 371–388.

<sup>23</sup> J. Ugniewska, *Doświadczenie Wenecji*, [w:] *eadem, Podróżować, pisać*, Warszawa 2011, s. 35. Zob. E. Bieńkowska, *Co mówią kamienie Wenecji*, Gdańsk 1999.

<sup>24</sup> Zob. J. Brach-Czaina, *op. cit.*, s. 116.

<sup>25</sup> J. Ugniewska, *W drodze do Włoch*, [w:] *eadem, op. cit.*, s. 48.

<sup>26</sup> Zob. J. Pollakówna, *Myśląc o obrazach*, Warszawa 1994; *eadem, Glina i światło*; M. Zagańczyk, *Droga do Sieny*, Warszawa 2005; *idem, Cypryś i topole*, Warszawa 2012; Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Lublin 1990; *idem, Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000.

Herbertowi – Sieneńczykowi” poprzedzającej szkic Gustawa Herlinga-Grudzińskiego *Siena i okolice*<sup>27</sup>, który zawiera liczne odniesienia do tomu *Barbarzyńca w ogrodzie*). Szczególnie liczne przykłady mechanizmu odbijania ekfraz ewokowanych uprzednio przez inną wyobraźnię twórczą odnajdujemy w szkicach Marka Zagańczyka (jego tom *Krajobrazy i portrety* nosi również ślady podobnych inspiracji, choć związanych raczej z przestrzenią, a nie z dziełami sztuki)<sup>28</sup>. Wspomniane ślady ekfraz, przywoływanych z tekstów innych autorów i inicjujących zarazem własne kreacje obrazowe, zdarzają się również w tekstach Joanny Pollakówny czy Wojciecha Karpińskiego. W swoim tomie *Pamięć Włoch* w następujący sposób wspomina on swoisty łańcuch inspiracji oraz konteksty, które wpłynęły na jego przeżycie recepcji fresków Signorellego w Orvieto:

Pisał o nich Herbert skłoniony do ich obejrzenia przez Miłosza, na którym te freski zrobiły ogromne wrażenie. Miłosz wybrał się na spotkanie z Signorellim pod wpływem Iwaszkiewicza. [...] pamiętałem o tamtych spotkaniach. Nie tylko nie przeszkadzały mi patrzeć, lecz pomagały w zobaczeniu dzieła na własną rękę<sup>29</sup>.

Niezwykłe wyrazistym przykładem mechanizmu zwielokrotnionego odbicia jest jeden ze szkiców Marka Zagańczyka zamieszczony w zbiorze *Droga do Sieny*, w którym sąsiadują ze sobą dwa cytaty: z eseju Zbigniewa Herberta oraz tekstu Wojciecha Karpińskiego (oba poświęcone wizerunkowi kondotiera ze słynnego fresku w Palazzo Pubblico w Sienie), stanowiąc punkt wyjścia do autorskiego namysłu nad pejzażami miejskimi w Toskanii<sup>30</sup>. Marek Zagańczyk ujawnia też wprost, jak pojmuje istotę procesu związanego z tego typu nawiązaniami ekfraz. Pisząc o freskach w katedrze w Orvieto, podkreśla on:

<sup>27</sup> G. Herling-Grudziński, *Siena i okolice*, [w:] *idem*, *Godzina cieni*, wybór i oprac. Z. Kudelski, Kraków 1996, pierwodruk „Kultura” 1989, nr 7. Zwraca uwagę na wspomniane powyżej nawiązania także Dorota Kozicka. Zob. *eadem*, *op. cit.*, s. 59.

<sup>28</sup> Zob. M. Zagańczyk, *Krajobrazy i portrety*, Gdańsk 1999.

<sup>29</sup> W. Karpiński, *Spotkania z Herbertem*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 68, s. 172. Por. *idem*, *Pamięć Włoch*, Warszawa 2008.

<sup>30</sup> M. Zagańczyk, *Krucha pieczęć Arcidosso*, [w:] *idem*, *Droga do Sieny*, s. 20–21.



Sprawdziło się wszystko, co pisał o nich Zbigniew Herbert. Nie sposób patrzeć na nie inaczej, a nawet gdyby to było możliwe, chyba nie warto próbować. „Prawdziwą funkcją wyobraźni jest nie wymyślać coś czy przekształcać, ale widzieć: widzieć rzeczywistość, którą zakrywa zazwyczaj przyzwyczajenie i świat zjawisk. [...] Artysta – pisał Ruskin – jest tylko tłumaczem”. Przyjmuję więc z wdzięcznością istnienie „tłumaczy” przybliżających świat w jego pełni<sup>31</sup>.

Szkice Marka Zagańczyka zdradzają więc, że Herbertowska eseistyka jest mu bliska także ze względu na objawiającą się w niej metodę podróży i opisu, w którym dzieła sąsiadują z ekspresją doświadczeń zmysłowych – smaków czy zapachów<sup>32</sup>. Dorota Kozicka w swej monografii nazywa tego typu procesy wprost: „Świadectwem [...] twórczych naśladownictw i kontynuacji”<sup>33</sup>. Odniesienia do cudzego przeżycia, zaznaczające się szczególnie w literaturze podróżniczej i eseistyce poświęconej recepcji dzieł sztuki, można potraktować więc jako doświadczaną przez jej wykształconych autorów wspólną pojmowania kulturowego kanonu oraz wynik erudycji. Pozostają one wtedy przejawem motywu, który należy nazwać „wędrowaniem po śladach”<sup>34</sup>, przemierzaniem się od realnej przestrzeni dzieł ku tekstom innych autorów, i odwrotnie.

Wspomniane nawiązania-odbicia mogą jednak też sięgać głębiej w psychologię doświadczenia estetycznego i wiązać się z opisywanym przez Jolantę Brach-Czainę procesem dynamizowania sensu dzieła, który odbywa się poprzez wykraczanie poza nie w stronę szerszych kontekstowych źródeł. Oglądany obraz jest wtedy zderzany i łączony z innymi obiektami ze świata sztuki, kultury znanej odbiorcy. Pozwala to na rozwijanie sensu symbolicznych form danego dzieła i odzwierciedlanie w eseju całych ciągów znaczeniowych pewnych motywów malarskich. „Sens pierwotnie dany rozszerza się w ten sposób,

<sup>31</sup> M. Zagańczyk, *Sen cyprysów*, [w:] *idem*, *Droga do Sieny*, s. 14.

<sup>32</sup> Zob. *ibidem*, s. 15.

<sup>33</sup> D. Kozicka, *op. cit.*, s. 58.

<sup>34</sup> J. Ugniewska, *Gombrowicz i Brandys. Nieznośne piękno Włoch*, [w:] *eadem*, *op. cit.*, s. 30.

modyfikuje, wzmacnia lub wycisza, [ ...] zarazem jednak pewne obszary pierwotnego znaczenia zostają przy tych zabiegach usunięte z pola uwagi”<sup>35</sup>. Pozostają jednakże te, które są konieczne z punktu widzenia ekspresji odbiorcy jako trzeciej z wyróżnianych przez Jolantę Brach-Czajną faz recepcji dzieła. Sens tego typu procesu może zostać określony jako szukanie przez podmiot esejów tzw. powinowactw z wyboru jako wyrazu powiązań, przyciągania<sup>36</sup>.

Należy przypomnieć też jeszcze jeden wątek, a więc szczególne, powtarzające się w wielu szkicach rozmaitych polskich autorów odbicie spojrzenia na sztukę Italii, które zaproponował Paweł Muratow w *Obrazach Włoch*<sup>37</sup>. Powstała jeszcze przed I wojną światową praca zawiera niezwykle bogate, artystycznie wyrafinowane relacje będące zapisem podróży odbywanych przez wybitnego rosyjskiego historyka sztuki, późniejszego emigranta i reprezentanta tej części inteligencji rosyjskiej, która odczuwała głębokie związki z europejskim dziedzictwem kulturowym, oraz doświadczanego obcowania z dziełami włoskich artystów. Zapiski te są nie tylko dokumentem swojego czasu, ale pozwalają diagnozować stan ówczesnej świadomości kulturalnej<sup>38</sup>. Wojciech Karpiński, wskazując na dwóch autorów dających według niego najlepsze wprowadzenie do włoskich peregrynacji – Ferdynanda Gregoroviusa i Pawła Muratowa – tłumaczy swój wybór:

[W] ich podejściu [...] odnajduję coś bardzo mi bliskiego i cennego. Coś więcej niż zainteresowanie sztuką i przejęcie historią. Pewną koncepcję kultury, jej miejsca w życiu człowieka

<sup>35</sup> J. Brach-Czajna, *op. cit.*, s. 118.

<sup>36</sup> Zaznaczyć należy, że sformułowanie to jest tu przywoływane nie w ujęciu Goethego, ale w duchu interpretacji, jaką nadaje mu w *Mnemozyne* Mario Praz. Wojciech Karpiński pisze o tego typu artystycznych spotkaniach-konfrontacjach: „to epoka Muratowa zyskuje doskonalsze tło, a jednocześnie dawne płótna mienia się pełniejszym życiem. Przyszły nowe mody, nieraz rzuciły nowe światło na dawne obrazy; trzeba umieć te doświadczenia zatrzymać, zapamiętać te powinowactwa z wyboru, które pozwalają nam lepiej rozumieć innych i siebie” (*idem, Pamięć Włoch*, s. 205.).

<sup>37</sup> Joanna Ugniewska, porównując wpływ książek Predraga Matvejevicia i *Obrazów Włoch*, podkreśla: „W polskich tekstach o podróżach do Włoch wiele jest śladów Muratowa” (*eadem, Predrag Matvejević – Jak można dziś opisać świat?*, [w:] *eadem, op. cit.*, s. 44.).

<sup>38</sup> Zob. P. Hertz, *Od tłumacza*, [w:] P. Muratow, *Obrazy Włoch*, t. 2, tłum. P. Hertz, Warszawa 1972, s. 397.

i miejsca człowieka w świecie. Wiązał się z tym sposób oglądania i pisania<sup>39</sup>.

Należy przypomnieć, że w polskiej literaturze eseistyczny łańcuch odwołań do *Obrazów Włoch* rozpoczął Jarosław Iwaszkiewicz, który przeczytał ich pierwszą dwutomową edycję w 1918 roku<sup>40</sup>. Są one przywoływane w zbiorze *Podróż do Włoch* najczęściej obok tekstów Guida Piovene i Józefa Kremera, choć znaczące dla zapisu owych peregrynacji Iwaszkiewicza były zapewne także niewymieniane nigdzie relacje Goethego<sup>41</sup>. Natomiast szczególną rolę głównego propagatora dzieła Muratowa odegrał Paweł Hertz, który dzięki swemu tłumaczeniu wprowadził je do wyobraźni rodzimych autorów, dla których, jak ujmuje to Joanna Ugniewska, „okazały się decydujące”<sup>42</sup>. Lektura ta stanowiła najczęściej doświadczenie fundatorskie, choć niekiedy nastrojała czytelników i do subtelnej polemiki. Joanna Pollakówna, rozważając w szkicu *Zapatrzenie* wątek kreowania indywidualnej wizji świata przez twórcę *Madonny del Parto*, przypomina przekornie, jak to Muratow, wędrując z Sansepolcro do Monterchi, „rozpoznawał pejzaż z fresków Piera Della Francesca”<sup>43</sup> i kwestionuje zarazem sąd o kreacji przestrzeni malarskiej wywiedzionej wprost z krajobrazu włoskiego. Wojciech Karpiński dziwi się zaś i traktuje jak uchybienie, że brak we wspomnianym dziele odniesień do twórczości Caravaggia. Marek Zagańczyk przekonuje jednak: „I, wierzę, że dla polskiego czytelnika jadącego do Włoch nie ma tekstu ważniejszego od książki Muratowa”<sup>44</sup>. Wpływ wykreowanych przez rosyjskiego autora opisów wykracza zdecydowanie poza estetyczne doznania i sięga, jak jest to ujmowane: „duchowego doświadczenia, przemiany, ożywienia sił naszego «ja»”<sup>45</sup>, wyostrenia wrażliwości artystycznej i odnowy postrzegania świata. Wojciech

<sup>39</sup> W. Karpiński, *Pamięć Włoch*, s. 198.

<sup>40</sup> Zob. D. Kozicka, *op. cit.*, s. 179.

<sup>41</sup> Zob. *ibidem*, s. 173; T. Wroczyński, *Późna eseistyka Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 1990, s. 70–73. Oprócz wymienionych autorów należy też wskazać na odwołania do pism Augusta Moszyńskiego, Heinricha Heinego, Hipolita Taine’a czy Marii Luizy Kaschnitz.

<sup>42</sup> J. Ugniewska, *op. cit.*, s. 46.

<sup>43</sup> J. Pollakówna, *Zapatrzenie*, [w:] *eadem*, *Glina i światło*, s. 8.

<sup>44</sup> M. Zagańczyk, *Anioł z Gargano*, [w:] *idem*, *Droga do Sieny*, s. 74.

<sup>45</sup> J. Ugniewska, *W drodze do Włoch*, s. 46.

Karpiński, odwołując się do metafory Lete jako pozwalającej na zbliżenie do innych istnień, daje szczególnie przejmujące świadectwo doświadczenia mechanizmu dialogicznego w związku z lekturą *Obrazów Włoch*:

Snop światła, jaki rzuca na włoskie dziedzictwo książka Muratowa, jest wyraźny. Oświeśla nie tylko obrazy, ale też pewną koncepcję kultury, koncepcję życia. Muratow skłania do rozmowy, którą miałem ochotę kontynuować także po zamknięciu książki [...] Od pierwszych stron [...] i ja także zanurzyłem się w wody letejskie, posuwałem się śladami autora, ale coraz to umykałem ku własnym śladom. Wiodłem pewną dyskusję z sobą i nie z sobą<sup>46</sup>.

Jolanta Brach-Czaina, odwołując się do koncepcji Merleau-Ponty'ego, przekonuje o roli symbolu oraz sztuki jako pozwalających nie tylko wyrazić siebie, ale też „zbudować drogę między moim pragnieniem a pragnieniem innych”<sup>47</sup>. Autorka ta podkreśla też: „ekspresja symboliczna jest zjawiskiem dwubiegowym. Ten, kto formuje ją, wyraża siebie, ale i ten, kto odbiera, wyraża siebie”<sup>48</sup>. Analizowany mechanizm zwielokrotnionych odbić w szkicach o malarstwie stanowi potwierdzenie tej tezy. Warto też przypomnieć w proponowanym tu kontekście tezę Dobrawy Lisak-Gębali, która akcentuje element apelu do czytelnika zawartego w eseistycznej ekfrazie i przekonuje zarazem, że jej istota wykracza jednak poza charakteryzowane przez Romę Sendykę zjawisko sprowadzone do autorskiego „«opisania siebie» za pośrednictwem elementów wizualnych, pozwalających podmiotowi przeglądać się w obrazach niczym zwierciadłach, które ukazywać mają wciąż nowe aspekty «ja»”<sup>49</sup>. Według Dobrawy Lisak-Gębali ów „zsubiektywizowany opis staje się [...] pośrednikiem w próbie nawiązania intymnej komunikacji między

<sup>46</sup> W. Karpiński, *Pamięć Włoch*, s. 205.

<sup>47</sup> M. Merleau-Ponty, *Proza świata. Eseje o mowie*, tłum. E. Bienkowska, S. Cichowicz, J. Skoczylas, Warszawa 1976, s. 221.

<sup>48</sup> J. Brach-Czaina, *op. cit.*, s. 124.

<sup>49</sup> R. Sendyka, *Esej i ekfrazja...*, s. 48.



«ja» autora a «ja» czytelnika”<sup>50</sup>. Dialogiczny czynnik wpisany w mechanizm odzwierciedlania sprawia, że odbiorca szkiców może przejrzeć się sam w odbijanych w nich zwielokrotnionych wizerunkach, próbując nie tylko zbliżyć się do sensu dzieła malarskiego czy do podmiotowego „ja” wyrażonego w szkicach oraz jego widzenia obrazu, ale również dociekając prawdy o sobie samym.

### Picture – Experience – Ekphrasis. On Traces of Reflection Mechanism in Essayistic Testimonies of Painting’s Reception

#### *Summary*

The author of the article presents output of modern Polish essayists as testimony of aesthetic experience. The analysis is focused on present in their texts mechanism of complex multilevel reflecting, which is characterized using the metaphor of mirror. Methodologically vital context is concept of Jolanta Brach-Czajna known under term of *piece of art creative reception*. Essays on painting abound with accumulation of different kinds of reflections. The ekphrasistic excerpts to paintings, which is the result of repetitiveness in the essays of different authors certain types of ekphrasis. Following levels of abovementioned mechanism is sphere of disclosure of author’s *I* and evocation of subjective reception of piece of arts, as well as area of ideas and values picturing aesthetical, axiological, cognitive and metaphysical and others. The meaningful allusiveness in essayistic literature is connected to analysed reflection mechanism, which provides the effect of dialogue with pictures created by one’s else creative imagination. The author carefully examines works of Paweł Muratow, as his role in this context cannot be underappreciated. The dialogical input lets the reader, who looks for truth about oneself, to reflect oneself in multiplies pictures closed within the structure of texts.

---

<sup>50</sup> D. Lisak-Gębała, *Ultraliteratura...*, s. 142.